

UDC 850 - 31.82.035(808.62)Eco

Original scientific paper

Approvato per la pubblicazione il 24 settembre 1990

Traduzione, tradizione e tradimento: In margine alla versione croata de *Il nome della rosa**

Morana Čale Knežević
Facoltà di Lettere, Zagreb

Il problema della fedeltà nel tradurre e della liceità del «tradimento» rispetto all'originale presenta aspetti particolarmente interessanti nel caso della traduzione de *Il nome della rosa*, romanzo postmoderno per eccellenza, basato su una poetica dell'intertestualità. Il testo del romanzo distrugge l'illusione di autorevolezza e il concetto di autore, presentandosi quale apocrifo e quale interpretazione falsata dalla tradizione. Perciò il compito della versione non si può definire semplicemente come «esattezza» e «fedeltà», ma è necessariamente duplice: mentre, da un canto, corrisponde all'esigenza di equivalenza semantica e culturale, dall'altro la proclamata poetica intertestuale del romanzo impone alla traduzione di unirsi alla catena delle mediazioni e di contribuire alla moltiplicazione di tracce e indizi intertestuali.

Una delle prime scelte che deve affrontare chi si accinge a tradurre un romanzo è certamente quella del registro che si adatti al codice del genere romanzesco in questione. Scelta più che mai importante, qualora si tratti di tradurre un romanzo storico, essendo sollecitata della necessità di rendere una giusta misura del sapore autentico e di conseguire un tenore stilistico in sintonia con lo spirito dell'epoca e della civiltà rispettive, tenendo conto delle condizioni particolari di recepibilità del testo nella cultura d'arrivo.

Tuttavia, ci sono romanzi storici e «storici»: i primi aspirano alla dignità della verosimiglianza storica; gli altri invece lasciano in sospeso la propria credibilità, esaltando nel passato raccontato gli elementi possibili, ipotetici, che rasentano il fantastico, costruendone un mondo narrativo deliberatamente sospetto di anacronisimi. Per sistemare *Il nome della rosa* tra i romanzi «storici», non è indispensabile leggere le di-

* Umberto Eco, *Ime ruže*, versione e postfazione: Morana Čale Knežević, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1984. Il presente saggio è stato letto al Convegno «Autori e Traduttori a confronto», organizzato dalla Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori dell'Università degli Studi di Trieste, tenutosi a Trieste, il 27 e 28 novembre 1989.

chiarazioni dell'autore fatte nelle *Postille a Il nome della rosa* circa il suo progetto di scrivere un romanzo storico su una vicenda che *avrebbe potuto* aver luogo, romanzo che non parlasse di cose accadute, ma sviluppasse il germe di esiti posteriori, già contenuto nel passato, insomma, non rappresentasse i fatti positivi, bensì i processi supposti che li collegano col presente. Basta, invece, prender coscienza, con un'attenta lettura «non ingenua», dell'origine storicamente più svariata degli apporti intertestuali che ne compongono il tessuto romanzesco.

Ai dubbi riguardo al tono generale, suscitati nel traduttore da tali peculiarità, per cui *Il nome della rosa* si colloca nel genere «storico», si aggiunge un altro indirizzo contraddittorio, rilevato pure dallo stesso autore. Trattandosi cioè di una «cronaca medievale», nelle sue istruzioni rivolte ai traduttori dell'opera, Eco suggerisce loro di attenersi al tono delle cronache contemporanee esistenti nella cultura d'arrivo. Nelle *Postille*, però, il suo consiglio viene relativizzato dal giudizio di una critica, riportatovi dall'autore stesso, che peraltro si trova costretto a dividerlo, giudizio che si riferisce al «tono giornalistico del racconto, non da romanzo, ma da articolo dell'«Espresso»». Quasi all'insaputa del romanziere, il presunto stile della cronaca medievale, precursore dello stile giornalistico odierno a cui egli mirava scrivendo, aveva seguito, nonostante la patina studiata di espedienti retorici dell'epoca, il destino dei fatti e delle idee e si era impercettibilmente fuso con il proprio derivato storico, mostrando all'atto pratico, ancora una volta, il processo che è la causa profonda di tale trasformazione. In questa prospettiva, osservare la raccomandazione paratestuale dell'autore sulla scelta dei modelli dell'epoca da imitare, avrebbe minacciato di condurre ad una sorta di rifacimento stilisticamente sovraccarico di ricercatezze gratuite, quindi ad una supertraduzione, tipo di tradimento dell'opera originale, contro il quale Georges Mounin ci mette espressamente in guardia.¹

È ovvio che, in ultima analisi, le domande fondamentali, che qualsiasi traduttore di un'opera letteraria deve porsi, vertono inevitabilmente sul tema della fedeltà e del tradimento nel tradurre. Ora, trovandosi di fronte al «romanzo² più intertestuale», come è stato definito questo testo postmoderno per eccellenza,² basato su una poetica dell'intertestualità e alimentato da un pensiero epistemologico poststrutturalistico – il quesito abituale sul valore del concetto di fedeltà e sull'opportunità di considerare la sua realizzazione come traguardo raggiungibile viene reso arduo dai dilemmi sull'applicabilità di tale concetto alla traduzione d'un testo come quello de *Il nome della rosa* in vista del carattere del suo discorso romanzesco.

Nelle attuali riflessioni teoriche sui principi del tradurre, oltrepassato il pessimismo aporetico di certi atteggiamenti inclini a mitizzare una presunta opposizione tra la bellezza-libertà e la fedeltà-letteralità, o a dubitare della comunicabilità in generale, è venuta a formarsi una nozione più elastica di fedeltà, equivalente alla massima esattezza nel riprodurre i nessi tra l'espressione linguistica e il contenuto non solo linguistico, ma anche contestuale e situazionale dell'originale. Di conseguenza, il testo di partenza, su cui far valere tale criterio, ispira l'idea di un'originalità consistente dovuta a un Autore

1. Cfr. G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, 1965, p. 139.

2. Cfr. Teresa De Lauretis, *Il «principio Franti»*, in AA.VV., *Saggi su «Il nome della rosa»*, Milano, 1985, precedentemente in T. De Lauretis, *Umberto Eco*, «Il Castoro» 179, Firenze, 1981.

dalla chiara identità. Sul piano della narrazione tale idea corrisponde ad una istanza enunciativa distinta da altre istanze eventuali, di cui ciascuna è dotata di una competenza circoscritta e indipendente, ed è in grado di sostenere la responsabilità della coerenza del discorso che produce. Al contrario, lungi dal pretendere a una simile compattezza, l'«autorevolezza» de *Il nome della rosa* si incrina volutamente sotto tutti gli aspetti. In primo luogo, il suo autore empirico si dichiara a più riprese volto all'ambizione di scrivere un libro composto esclusivamente di «testi già scritti»,³ e quindi pronto a rinunciare alla carica di Scrittore Originale, ma soltanto per assurgere a quella ancora più orgogliosa di curatore, «demiurgo sull'opera altrui» (come poi, ne *Il pendolo di Foucault*, l'autore avrebbe fatto autodefinirsi, con tanto compiacimento, il personaggio del redattore Belbo), costruttore di mondi che, al pari del primo Creatore, sa di avere, come unica materia a disposizione, il Verbo che c'era in principio.

Ma il Verbo che sta in principio a *Il nome della rosa* non è il Logos divino, il cui senso verticale agisce fedelmente rispecchiabile, garantito dalla Sacra Scrittura. È invece il suo opposto, frantumato in un'infinità di parole malleabili, spostabili in vari contesti, alterabili in innumerevoli modi fino a convertirsi in antonimi di se stesse, produttive nella propria riproducibilità; è il suo simulacro profano, abbandonato dalla protezione di qualsiasi Autorità, esposto a interpretazioni e a falsificazioni incontrollabili; è il modello dell'Ur-testo, figura immaginaria dell'Originale scomparso da cui parte la serie di riletture e riscritture ermeneutiche; è la «scimmia della Bibbia», a detta di un critico,⁴ la quale nella sua natura stessa ha incorporato la propria traducibilità sfuggente e scivolosa, ossia, si è rassegnata di fronte al tradimento a cui è votato il suo cammino storico. Tra l'originale archetipico e le sue repliche storiche si insinua un vuoto, tuttavia non incolmabile. Irrimediabilmente assenti quali forme primarie, sia gli originali diegetici (il secondo libro della *Poetica* di Aristotele, l'Apocalisse di Giovanni la bibbia teca distrutta dell'Abbazia) sia l'originale metatestuale (il manoscritto di Adso) rimangono fluttuanti, usurpati dalle istanze enunciative interposte, appartenenti a tutti, contaminati con i contributi personali delle varie redazioni del passato, immersi nel disordine e nel seguente dubbio: sarà lecito ritenerli copie ancora degne di fede, o contraffazioni che non permettono più di risalire alla fonte? Non c'è che da rimettersi all'attività incerta dei mediatori, con la consapevolezza che il ritorno tanto impossibile quanto inevitabile, oppure il desiderio di tornare indietro, non sono che una maniera di muoversi in avanti.

Se un originale si presenta come apocrifo, versione parziale, riscrittura imperfetta, interpretazione falsata dalla tradizione – sia al livello metatestuale delle *Postille*, dove non solo si confessa, ma addirittura si mette in mostra il lavoro di forbici quale principio generativo del libro – se, cioè, il testo di partenza non smette di rimandare la responsabilità dei propri significati, evocando contesti in cui le parole che lo compongono si sono già compromesse e contagiate di sensi inafferrabili a prima vista, giocando per di più sull'invisibilità delle suture, si pone la domanda, quali siano i doveri di fedeltà e di esattezza – o i diritti al tradimento – che ne conseguono per la traduzione? In altri termini, è possibile arrivare alla fedeltà del tradurre (nozione che conserva sempre un

3. Cfr. «La Repubblica», 15 ottobre 1980, citato da Burkhard Kroeber, *Il misterioso dialogo di due libri: Eco e Calvino*, in AA. VV., *Saggi...*, op. cit., p. 73.

4. Cfr. Renato Giovannoli, *Introduzione a Saggi...*, op. cit., p. 8.

che di ambiguo) avendo a che fare con una opera tanto palesemente «infedele» nei confronti di un fittizio progetto originario, un'opera che reclama per se stessa la posizione di dubbia ricostruzione e di interpretazione di contenuti culturali e di brani discorsivi preesistenti? Ne deriva che la posizione della traduzione, alla quale le dette proprietà spettano per definizione, si eleva alla seconda potenza, costringendo il traduttore a intervenire nel testo trasformandolo a costo di falsarne il senso denotato, pur di mantenere la giusta tensione intertestuale, che rappresenta la condizione fondamentale della sua strategia. Infatti, il compito specifico della traduzione di un romanzo che abbonda di «echi dell'intertestualità» è appunto di far sentire quell' «appartenenza a tutti», quella provenienza eterogenea e imprecisa degli apporti testuali di vario genere, piuttosto che di impegnarsi a cercare di identificare accuratamente i brani citati, le allusioni e gli altri luoghi che sanno di intertestualità e di fornirne le attribuzioni giuste. Perciò duplice e alquanto contraddittorio è il ruolo che il traduttore è chiamato ad assumersi. In quanto obbligato a mediare il senso del testo di partenza in modo da alterarlo il meno possibile, egli deve affrontare l'impresa usuale di conseguire un grado più o meno soddisfacente di equivalenza semantica e culturale, tale da procurare un tessuto discorsivo che in qualità di interpretante globale dell'opera *si avvicini* in massima misura al significante – non solo al significato – originale, e, nel contempo, serva da ponte al lettore straniero. È chiaro che l'equivalenza esclude la letteralità, e che nel caso de *Il nome della rosa* si tratta principalmente di mantenere vivo il principio intertestuale in quanto modalità basilare del funzionamento dell'intero congegno romanzesco. Dall'altro canto, autorizzato proprio dalla proclamata poetica intertestuale dell'opera, dall'apparato scientifico sul quale essa si regge (riassumibile, secondo Teresa De Lauretis, nella semiosi illimitata come «metafora epistemologica dell'opera»⁵), e, in fin dei conti, dagli indirizzi metatestuali di cui è cosperso il testo, il traduttore, situato, nella catena di istanze enunciative, a metà strada tra i narratori intermedi del romanzo e i suoi lettori della lingua d'arrivo, viene incoraggiato a prolungare tale catena e a *scostarsi* ulteriormente dall'immaginario originale del manoscritto, arricchendolo di contributi dettatigli dai suoi propri codici culturali, per interpersi, quale istanza in più, tra il testo e il lettore straniero – soprattutto quello che Eco indica come lettore colto, opposto al lettore ingenuo, le cui esigenze concernenti le sfumature intertestuali sono trascurabili.

Con la stessa decisione del traduttore di regolarsi secondo i bisogni e le possibilità del lettore colto, una parte dei dilemmi di ordine tecnico in cui s'imbatte, e che riguardano il trattamento degli elementi intertestuali di questo libro-centone, si risolvono da sé: in effetti, perfino al di là degli intenti dell'autore, e perciò anche del traduttore, il testo provoca una grande quantità di incontri inaspettati nella memoria del lettore, dovuti per lo più alle analogie strutturali, ai parallelisimi compositivi e ai motivi attinti a una gamma cospicua di testi non solo letterari, ma anche storici, di storia dell'arte, filosofici, religiosi, scientifici, documentari o appartenenti alla cultura di massa, ai quali qui ci limitiamo ad accennare.

Ma il problema più grave resta pur sempre quello della citazione autentica e della sua riconoscibilità da parte del lettore croato. Infatti, un certo numero di testi autentici da cui sono tratte le citazioni più significative, non esistono nelle traduzioni croate, o

5. Cfr. T. De Lauretis, *Umberto Eco*, op. cit., p. 51.

sono irrimediabili al giorno d'oggi. Il fatto, in quanto tale, non ostacola, naturalmente, la diffusione e la circolazione di testi rilevanti della cultura europea e mondiale nella cultura croata, perché il lettore colto è abituato a leggere in lingue straniere, orientato com'è a completare le proprie conoscenze al di fuori dell'ambito del mercato culturale nella sua lingua materna. Per questo ci siamo decisi ad adottare due procedimenti diversi nel trattare le citazioni e le allusioni autentiche, impostici dalle circostanze in cui si svolge la comunicazione testuale nella cultura d'arrivo.

Da un lato, ci siamo accontentati di tradurre una parte tale quale direttamente dal testo italiano de *Il nome della rosa*, non disponendo né di versioni croate dei prototesti né, in certi casi speciali, di versioni di quelli che indicheremo come contesti di passaggio, ovvero testi recenti e diffusi nella cultura italiana i quali riprendono alcuni dei prototesti delle citazioni inserite nel romanzo, e che, con più probabilità dei veri e propri manoscritti originali, ne sono la fonte. Abbiamo, dunque, fatto affidamento, per forza, sulla capacità del lettore colto di scoprirvi i riflessi di letture anteriori in lingue straniere, sfruttando i vantaggi delle valenze intertestuali insite nel discorso dell'originale. Per illustrare quanto abbiamo detto a proposito di questo gruppo di citazioni, scegliamo alcuni esempi a caso: i brani tratti dallo *Specchio di vera penitenza* di Jacopo Passavanti, utilizzati per la storia di Berengario; la descrizione del portale della chiesa di Moissac, servita da modello per il portale della chiesa abbaziale del romanzo, e presa dal libro di Emile Mâle *L'art religieux du XII au XVIII siècle*; *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio, pubblicato in croato appena nel 1986, che con *Il nome della rosa* ha in comune, tra l'altro, il racconto del processo a fra Michele minorita, il cui originale, mediato pure da varie edizioni, risale ad una cronaca fiorentina del Trecento; e via dicendo.

Un problema a parte che qui va menzionato è costituito dai dati e dai motivi riscontrabili nel romanzo di Eco, ripresi come autocitazioni dei suoi scritti non narrativi che, almeno fino all'epoca dell'apparizione della versione croata de *Il nome della rosa*, non erano stati integralmente tradotti in croato, come *Lector in fabula*, *Apocalittici e integrati*, *Palinsesto su Beato*, *Dalla periferia dell'impero* e così via.

In compenso, per recuperare le occasioni di restituire al testo, nella versione croata, l'efficacia e il fascino del gioco intertestuale sul piano espressivo, oltre che su quello del contenuto, occasioni che nei casi descritti sopra ci erano mancate, abbiamo applicato una linea di condotta opposta alla prima a un altro gruppo di citazioni che formano il tessuto discorsivo del romanzo. In quei casi ci siamo valse di una serie di traduzioni in lingua croata - approvate e consacrate dall'uso comune - di opere illustri, come *La letteratura europea e il Medio Evo latino* di Ernst Robert Curtius, *L'Autunno del Medio Evo* di Huizinga, *Il Manierismo nella letteratura* di Gustav René Hocke, *La Civiltà dell'occidente medievale* di Jacques Le Goff e di parecchie altre, che, ovviamente, avevano offerto la fonte di passaggio per il materiale testuale citato ne *Il nome della rosa*. Adoperando e montando i relativi brani abbiamo cercato di ritoccare il meno possibile alcune piccole inesattezze o perfino incongruenze, come altrettanti tradimenti sfuggiti all'attenzione dei rispettivi traduttori. Così facendo, abbiamo tentato di moltiplicare il numero di tracce, segnali e ricordi già radicati nella mente del lettore colto, atti a stimolare la sua curiosità e a incitarlo ad esplorare gli strati del patrimonio testuale e le vicende subite dai testi originali nel corso dei processi di mediazione della sua tradizione culturale. Per soffermarci soltanto sugli esempi più vistosi, basti menzionare il passo del prologo originale in cui il narratore sviluppa il tema del mondo alla rovescia

usando le formule tratte dai *Carmina burana*, riprese in prosa come le riporta Curtius. La traduzione croata (che nell'insieme rappresenta un lavoro valido e di rara acribia) della celebre opera del Curtius contiene il passo in questione alquanto alterato rispetto sia all'originale tedesco sia a quello latino, e perciò in disaccordo anche col testo quale appare ne *Il nome della rosa*.⁶ Ciò nonostante abbiamo copiato, con tutti gli errori, la trovata del traduttore croato del Curtius, per far scatenare, nel lettore colto, i sospetti che lo avrebbero indotto a cimentarsi nella decifrazione testuale. Come un altro esempio di tradimento nella traduzione, diverso eppure affine, potrebbe servire quello del *collage* di testi tratti dagli scritti dei mistici come Eckhart, Angelo Silesio e Tauler, evidentemente ripresi dal capitolo corrispondente de *L'Autunno del Medio Evo* di Huizinga, con il quale si conclude l'epilogo del romanzo. Quasi contro la volontà del traduttore, forse grazie a qualche lettura imprudente, la versione del passo ha stranamente riecheggiato le pagine che Roland Barthes aveva dedicato alle sue visioni dell'impersonalità della scrittura.

In questo modo, nei limiti del possibile e senza pretendere di aver risolto il problema con altrettanto successo, la traduzione croata de *Il nome della rosa* ha cercato di conformarsi all'insegnamento, appreso *a posteriori*, con cui, nell'introduzione alla propria versione degli *Esercizi di stile* di Raymond Queneau, Umberto Eco definisce la sua esperienza di traduttore, e secondo il quale la fedeltà del tradurre significa «capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse».

PRIJEVOD, TRADICIJA I IZDAJA: UZ HRVATSKI PRIJEVOD IMENA RUŽE

Problem vjernosti prevođenja proznoga književnog djela i dopuštenosti «izdaje» izvornika javlja se u osobito zanimljivom obliku u slučaju prevoditeljskog posla oko *Imena ruže*, eminentno postmodernog romana koji se zasniva na poetici intertekstualnosti. Tekst romana razara iluziju pouzdanosti i autorstva, jer se predstavlja kao apokrif i tradicijom iskrivljeno tumačenje prvotnog teksta. Stoga se prevoditeljski zadatak ne može jednostavno odrediti kao «točnost» i «vjernost», nego je nužno dvojak: dok s jedne strane odgovara zahtjevu za semantičkom i kulturnom ekvivalentnošću, s druge strane proklamirana intertekstualna poetika romana prijevodu nameće obvezu da se pridruži lancu posredništava i da pridonese umnažanju intertekstualnih tragova i indicija.

6. Cfr. *Il nome della rosa*, Milano, 1981 (V ed.), p. 23. Per quanto riguarda il relativo passo dell'opera di Curtius, nella traduzione croata di Stjepan Markuš, edita sotto il titolo *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb, 1971, cfr. a p. 102.

7. Milano, 1983, p. XIX.